

LA VICTORINE (1919-1929)

UN STUDIO FRANÇAIS A L'ÉPOQUE DU CINÉMA MUET

PAR

ANNE-ÉLISABETH DUTHEIL DE LA ROCHÈRE

licenciée en philosophie

INTRODUCTION

Contrairement aux pays anglo-saxons, l'histoire économique, technique et sociale du cinéma reste mal connue en France. Les studios de cinéma, par exemple, n'ont donné lieu à aucune recherche systématique. Le studio de la Victorine (1919-1929), situé à Nice, n'est ni le mieux connu, ni le plus célèbre, et il est difficile, dans l'état actuel des connaissances en ce domaine, de le considérer comme un cas exemplaire. Cependant, lorsque l'on sait combien il est difficile pour écrire l'histoire du cinéma muet de réunir des sources cohérentes autres que la presse spécialisée, le fonds privé d'archives du producteur Serge Sandberg, qui posséda le studio de la Victorine de 1919 à 1927, présente un intérêt tout particulier.

Il s'agit, à partir de cette source, d'écrire l'histoire *stricto sensu* de la Victorine, mais aussi de comprendre le rôle du studio dans l'industrie cinématographique et d'appréhender certaines spécificités du cinéma muet.

SOURCES

Les sources sont de trois types : des archives privées, des archives publiques et des sources imprimées.

Les archives du producteur Serge Sandberg ont été utilisées grâce à l'aimable autorisation de sa famille. Ces archives couvrent toutes les affaires menées par le producteur entre 1900 et 1940, tant dans le domaine du cinéma que plus généralement dans les arts du spectacle. Ce sont des papiers non classés. Concernant la Victorine, il s'agit essentiellement de la correspondance d'affaires de Sandberg ainsi que de notes et de documents divers concernant les sociétés qu'il dirigea ; il subsiste peu de photographies et aucun film.

Les archives publiques utilisées ont été les archives de Paris pour les documents concernant les sociétés et les décisions de justice ; pour ces dernières,

on a eu recours également aux archives départementales des Alpes-Maritimes et des Bouches-du-Rhône.

Les sources imprimées ont été d'une part les périodiques, d'autre part le fonds Rondel conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, par le département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France. Ce fonds se compose d'extraits de journaux, de publications diverses de contemporains, de photographies, de brochures publicitaires.

PREMIÈRE PARTIE

LES GRANDES ÉTAPES DE L'HISTOIRE DE LA VICTORINE

En 1917, le producteur Serge Sandberg a l'idée de mettre en place un vaste consortium qui suivrait toute la conception du film. Il s'en entretient avec Charles Pathé qui le met en relation, l'année suivante, avec Louis Nalpas, producteur et metteur en scène, directeur artistique des Films d'art. En 1919, Serge Sandberg constitue la société Ciné-Studio pour transformer la propriété de la Victorine en studio de cinéma. De son côté, Nalpas lance, sous le nom Films Louis Nalpas, les films tournés au Ciné-Studio, entièrement financés par Sandberg. Le rôle de ce dernier est alors occulté par Nalpas qui se présente comme le créateur des studios. En 1919, Sandberg avait également créé la Société des Cinéromans et engagé René Navarre, acteur et metteur en scène, pour réaliser un mode d'expression tout à fait particulier, le ciné-roman, prévu pour sortir, en feuilleton, à la fois au cinéma et dans la presse. Après sa rupture avec Nalpas, en 1920, Sandberg le remplace par Navarre qui devient le nouveau directeur artistique et technique de la Victorine jusqu'en 1922.

A cette date, les affaires de Serge Sandberg, fondées essentiellement sur les recettes d'entrées en salles, sont touchées par la crise de l'industrie cinématographique. Il réduit l'activité du studio à la location.

Cependant, en 1925, l'arrivée d'un grand réalisateur américain, Rex Ingram, donne une nouvelle impulsion à la Victorine. L'impact d'Ingram est tel qu'on lui attribue la propriété des lieux alors qu'il n'en est que locataire.

En 1927, Serge Sandberg vend le Ciné-Studio à son conseiller juridique, Édouard Corniglion-Molinier, jeune aviateur niçois. Ce dernier l'intègre à sa société, Franco-Film Production, puis le revend en 1928 à la Franco-Film Distribution, actionnaire important de la Franco-Film Production. Le studio de la Victorine appartient alors à un vaste groupe qui réunit le monde de la finance et celui du cinéma. Le groupe Franco-Film connaît une expansion remarquable. Il s'associe avec la Société de distribution des établissements Aubert sous le nom Franco-Film-Aubert, puis en 1930 avec la Société des établissements Gaumont pour devenir la Gaumont-Franco-Film-Aubert (G.F.F.A.). A la veille du parlant, ce groupe contrôle une grande partie de l'industrie cinématographique française.

DEUXIÈME PARTIE

LE STUDIO

Le studio n'est plus à l'heure actuelle un élément essentiel de la réalisation de films. En revanche, à l'époque du cinéma muet, la quasi-totalité des films sont tournés en studio. Aux États-Unis, le studio appartient à une maison de production et constitue l'élément central d'un système intégré qui suit le film de sa conception à sa distribution, à tel point que certains historiens voient dans ce système une application des conceptions tayloristes au cinéma. En France, la situation est quelque peu différente. Après la première guerre mondiale, la France, supplantée par les États-Unis, cesse d'être le principal exportateur de films. L'étroitesse du marché oblige alors le monde cinématographique français à réorganiser la production. La Victorine illustre cette évolution. Tandis qu'au départ le studio est un outil de production dans la chaîne de fabrication du film, à mesure que le film américain conquiert le marché français, cette structure disparaît. Soit la production est abandonnée, c'est le cas de la société Ciné-Studio, soit la société qui possède le studio ne l'utilise pas exclusivement pour sa propre production, c'est le cas de Franco-Film. Dans les deux cas, le studio vit grâce à la location. C'est pourquoi, malgré les apparences qui font parfois passer Franco-Film pour une organisation proche des « majors » américaines, on s'aperçoit qu'en réalité, ses véritables bénéfices ne sont pas fondés sur une production rationalisée à l'américaine, mais sur un solide réseau de distribution.

TROISIÈME PARTIE

LE CINÉMA MUET

Le studio permet de rendre compte d'un autre aspect de l'histoire du cinéma. Quittant la place privilégiée de spectateur, il invite à passer de l'autre côté de l'écran dans ce laboratoire mal connu qu'est la réalisation d'un film. Il s'agit de comprendre qui faisait le film, de quelle manière, combien il coûtait, quelles conceptions du cinéma cela impliquait. Ce champ se révèle délicat dans la mesure où le film est à la fois, et particulièrement pendant cette période, un moyen d'expression en perpétuelle évolution technique, mais aussi une œuvre d'art. Le film apparaît comme le fruit d'un travail collectif au sein d'un cadre particulier, le studio.

La définition du statut de chaque collaborateur du film, pour plusieurs d'entre eux, notamment le directeur artistique, le metteur en scène et le scénariste, est problématique. Le premier s'occupe de la production et de la réalisation : le second a parfois ce même rôle mais parfois un autre, par exemple lorsqu'il se limite à la mise en scène : le troisième écrit des scénarios qui sont réécrits par les deux premiers. Tous peuvent être considérés à un moment ou à un autre comme l'« auteur » du film. Le film muet définit donc des pratiques fondamentalement différentes des méthodes actuelles. On est souvent confronté au problème de savoir à qui revient la paternité du film. La présence d'équipes anglaises et américaines à la Victorine illustre la dimension internationale du cinéma de l'époque ainsi que le rôle du studio comme laboratoire d'idées et d'échanges.

Le studio permet également de rendre compte des problèmes techniques posés par le cinéma muet. L'absence de paroles conduit à multiplier les intertitres, d'où l'importance de l'écrit dans le monde de l'image. Par ailleurs, à cette époque l'électricité est souvent mal dominée et l'éclairage déficient. L'apparition du studio noir, de la pellicule panchromatique, c'est-à-dire sensible à toutes les radiations lumineuses, et la fin de la dépendance à l'égard de la lumière naturelle changent les conditions de tournage. Le cinéma muet est un cinéma de tâtonnements, d'essais heureux ou infructueux, d'améliorations successives, qui ne se satisfait ni d'être muet, ni d'être en noir et blanc, ni d'être sans relief. La coupure, qui apparaît aujourd'hui comme radicale, entre le cinéma muet et le cinéma sonore n'était pas aussi évidente pour les contemporains.

CONCLUSION

Plus de 75 % des films tournés à l'époque du muet ont été irrémédiablement perdus. Même si les éléments de comparaison avec les autres studios français font cruellement défaut et ne permettent pas de mesurer avec justesse la place d'un studio tel que la Victorine dans la production cinématographique française, il était important de rendre compte des films tournés durant dix années à la Victorine, des évolutions techniques et esthétiques qu'a abritées le studio et de comprendre au sein de quelle organisation de l'industrie cinématographique il s'est inscrit. Par un jeu de correspondances et de recoupements, l'enquête sur la Victorine a également permis de retrouver peu à peu d'autres fonds d'archives, conservés chez des particuliers ou éparpillés dans les fonds publics, et disponibles pour de nouvelles recherches à venir.
